

MŁODA MUZYKA

Rok II. Warszawa, 1 stycznia 1909 r. № 1

WYCHODZI 1-go i 15-go KAŻDEGO MIESIĄCA.

PRENUMERATA:

W Warszawie: kraju, cesarstwie i zagranicą: rocznie: *3* rb. *60* kop; półrocznie *2* rb. kwartalnie rb. *1*.
Numer pojedyńczy **15** kop.

Cena ogłoszeń: 20 kop. za wiersz petitowy.

Adres Redakcji i Administracji: **Warszawa, Wspólna N-r 49.**

Redaktor i wyd. **Roman Chojnacki.** Kierownik literacki **Stefan Gacki.**

TREŚĆ NUMERU.



Rok II. Warszawa, 1 stycznia 1909 r. №. 1.

Henryk Melcer.

(*Dokończenie*).

W mym artykule zwracam główną uwagę na fortepianowe kompozycje Melcera. „Marję“ znam niestety bardzo powierzchownie, gdyż tylko z fortepianowej interpretacji, „Symfonji“ i „Pani Twardowskiej“ nie miałem sposobności słyszeć, również koncert fortepianowy c-mol, mimo dwukrotnego usłyszenia w wykonaniu samego kompozytora, utkwił mi w pamięci w bardzo ogólnych zarysach; pieśni nie ukazały się jeszcze w druku. Stąd mam zamiar pisać o następujących kompozycjach:

1. Trio pour piano, violon et violoncelle par H. Melcer, op. 2. (Ries & Erler, Berlin).

2. Op. 5 Trois morceaux caractéristique pour piano (Lwów, Jakubowski i Zadurowicz; Warszawa, Gebethner i Wolff).

3. Trzy transkrypcje pieśni St Moniuszki (Pieśń wieczorna, Znasz-li ten kraj, Prząśniczka. Wydawnictwo Sekcji Moniuszkowskiej, Główny skład u Gebethnera i Wolffa w Warszawie).

4. I Concerto pour piano et orchestre en mi-mineur par H. Melcer (Wiedeń, L. Doblinger — piano solo avec piano d'orchestre).

5. Variations sur un thème de St. Moniuszko „Le cosaque“ (Wiedeń, L. Doblinger).

6. „La fileuse“ de l'opera „Marie“. Transcription pour le piano par H. Melcer (Kraków, A. Piwarski i Sp.).

7. Morceau fantastique pour piano par... (Kraków, A. Piwarski i Sp.).

8. Sonata G-dur na fortepian i skrzypce, napisał... (Kraków, A. Piwarski i Spółka).

Jeśli można ludowo-narodowy kierunek w muzyce polskiej nazwać moniuszkowskim, to Melcer jest jednym z duchowych uczniów Moniuszki. Lecz być ucz-

niem, a epigonem — to znaczna różnica. Materjał kompozycyjny, t. j. wszystko to, co leży poza jakością tematyki i melodyki, jest u Melcera zupełnie inny, co zresztą nie jest rzeczą zbyt dziwną. Przedewszystkiem od „Marji“ począwszy Melcer i pod względem tematycznym jest nietylko samoistniejszym, ale i subjektywnym. Taki utwór jak „Morceau fantastique“ — jeden z najcenniejszych utworów Melcera — jest czemś zupełnie innym, niż „Concerto“, niż „Sonata skrzypcowa“ (jakkolwiek wydana po tym pierwszym utworze). W każdym razie Melcer w swych utworach ostatnich jest djametralnie odmienny od Melcera, który napisał koncerty (a zwłaszcza koncert e-mol), warjacje na temat „Kozaka“, sonatę, a nawet „Marję“. Niestety najnowszych kompozycji Melcera nie wydano; mimo to już mozna oddzielić dwie epoki w jego twórczości. Poza skonstatowanie tego faktu wyjść nie możemy i niestety możemy pisać nietyle o Melcerze, jako indywidualności, ile o Melcerze—z tej pierwszej epoki.

Widać w niej uporczywe markowanie elementu ludowego w połączeniu z politurą wirtuozowską. Kto zna ostatnią część koncertu e-mol, ten mimowoli przypomni sobie genre moniuszkowski, lub... niektóre sceny z „Chłopów“ Reymonta przetransponowane na muzykę wraz z jej umyślnym folklorem. Gdyby nie jej nieco za wielkie rozmiary, wynikające raczej z tego, co Niemcy zowią „Freude am Musizieren“, aniżeli z braku zdawania sobie sprawy z formy, możnaby z całym spokojem uczynić parallelę między obertasem (ostatnią częścią koncertu e-mol) Melcera, a — mazurem z „Halki“. Rozmach, nieokiełznany temperament i bezokoliczny sentyment, barwność instrumentacyjna (daleko większa, niż u Moniuszki), niesłychana plastyka obrazowania muzycznego i (w wielu razach) nawet silniejsza i charakterystyczniejsza melodyka — oto zalety tej części koncertu, nad którą zachwycała się nawet bardzo surowa krytyka niemiecka (np. Dr. Arnold Schering, docent historji muzyki w Lipsku). Ta część jest do pewnego stopnia obrazem narodowego temperantu Melcera.

Pierwsze utwory fortepianowe, mianowicie op. 5, nie możemy wciągać do naszych wywodów. Są to kompozycje nie tyle kompozytora, ile pianisty: a więc zgrabne co do faktury, nie zawsze co do formy wyrównane, melodyjne, zręcznie figurowane i przedewszystkiem dowodzące, że bardzo młody naówczas kompozytor doskonale już wiedział, jak można pisać efektownie na fortepian. Nie można nie wspomnieć jednak, iż np. w op. 5, nr. 2 („Alla minuetto“) przedstawia nam się Melcer jako bardzo wytworny harmonista, który zapowiada już kompozytora utworu „Morceau fantastique“; ale nic szczególnego ani indywidualnego nie znajdujemy w op. 5, choć trzeba zaznaczyć, że to dziełko (mniej dzieło) wznosi się mimo to ponad przeciętność produkowanej u nas w zastraszający sposób pianistowskiej muzyki. Trzy transkrypcje pieśni moniuszkowskich zdradzają przedewszystkiem pietyzm dla naszego pieśniarza: to znaczy przy wypolerowaniu fortepianowej całości znajdziemy tendencję do utrzymania ducha każdej z transkrybowanych pieśni, nawet w jego zewnętrznych cechach, a więc w formie. Są to utwory popularnie pomyślane, zgrabnie, popularnie, choć nienajłatwiej opracowane i efektowne. Jako studja dla awansowanych pianistów najgodniejsze polecenia, gdyż napisane przez *pianistę* par excellence. Dziś jeszcze można powiedzieć, że tak, jak są, należą w swym rodzaju do najlepszych etiud—transkrypcji.

Od tych kompozycji do niedawno wydanych dwóch: „Fileuse“ z opery „Marja“ i „Morceau fantastique“ — krok niemały naprzód; postęp w każdym kierunku. Na granicy tych dwóch utworów i dawniejszych znajdują się warjacje na temat „Kozaka“. Widać w nich jeszcze różnorodne wpływy: np. Beethovena (VI warjacja), Griega (warjacja I por. balladę Griega op. 24). Warjacje te są bezwząt-

pienia dawniejszym utworom Melcera; indywidualnej nuty w nich nie szukajmy — daleko im do „Morceau fantast." — ale choćby ze względu na fortepianowo-techniczne zalety godne są wyczerpujących studjów.

Najpiękniejszą i najzręczniej opracowaną transkrypcją Melcera jest transkrypcja z jego opery „Marja", którą bez żadnej słuszności pogrzebano w archiwalnych składach opery warszawskiej. Tytuł transkrypcji: „Fileuse". Jak sam tytuł wskazuje — figuracje, biegniki, pasaże, tryle i tym podobne ozdobniki muszą nadawać „prząśniczkowego" charakteru tej kompozycji. Mimo to błądziłby ten, ktoby zwracał uwagę na ten wirtuozowski magazyn, nigdy u Melcera nie zawodzących efektów. Poznawszy już coraz silniejszą dążność do polifonicznego opracowania, zaznaczoną poprzednio w op. 5 nr. 2 i w warjacjach (także w trio op. 2, o którem będzie później mowa)—„Fileuse" odznacza się jakims przedziwnym zacięciem dramatycznem, ustawicznie wzmagającem się dzięki pomysłowym modulacjom i rytmicznym figurom, poruszającym się na podstawie trylów „prząśniczkowych."

Nim zastanowimy się nad tak niezmiernie wartościowym utworem, jak „Morceau fantastique", przejrzyjmy większe formy kompozycji Melcera. Trio fortepianowe (op. 2) jest kompozycją wprawdzie nagrodzoną na konkursie Rubinsteina (1895, Berlin), lecz mimo to bynajmniej nie należącą do lepszych utworów Melcera. Zwłaszcza w formie znajdziemy niezbyt wielki nacisk na ekonomję struktury, jakkolwiek w materjale tematycznym zawarte są czynniki, nadające się do bardzo dobrego zużytkowania. Właśnie tematycznej roboty za mało. Lecz pamiętajmy: op. 2!! — a istnieje mnóstwo kompozycji, opatrzonych „marką" popularnych nazwisk pretensjonalnych „mistrzów", które przy trio Melcera wydadzą się śmieciem. Wymogi nasze stosujemy oczywiście do tego, co ktoś może. Stąd dłużej nie zatrzymujemy się przy tej kompozycji Melcera.

Kto słyszał koncert c-mol (nie wydany dotychczas), ten wie, że jest głębszym, niż wydany w Wiedniu koncert e-mol, jedna z dawniejszych kompozycji Melcera. Jest to dzieło tworzone bez największych pretensji, „szeroko malowane", dzieło raczej wielkiego temperamentu, niż obmyślonej konstrukcji i tematyki, pełne frazujących efektów, często bardzo charakterystycznych Zewnętrzna szata partji fortepianowej, przedstawiającej sporą dozę trudności technicznych wyższej kategorji, oraz akompaniament orkiestrowy przedstawiają interesującą całość, której część ostatnia spotkala się z wielkiem uznaniem zagranicy.

Daleko większą wartość posiada wydana przed niespełna miesiącem sonata skrzypcowa G-dur. I ta kompozycja należy jeszcze do pierwszej epoki twórczości Melcera, ale napotykamy w niej na tyle części pierwszorzędnej wartości, że słabsze na całość nie mają żadnego niemal wpływu. I harmonicznie i tematycznie jest to dzieło nawskroś interesujące i bogate, a obok sonat skrzypcowych Fitelberga i Stojowskiego stanowi niezwykle cenną ozdobę biednej pod tym względem muzyki polskiej. Forma sonatowa jest traktowana ze swobodą. Nieco wpływu Griega, Francuzów i Brahmsa nie zdoła zatrzeć cech indywidualnych, jakie zwlaszcza w partjach o dramatycznym charakterze są bardzo widoczne. Z równem znawstwem, jak partja fortepianowa, jest traktowaną partja skrzypcowa, którą autor wyposażył w trudne, lecz wdzięczne zadania.

Najbardziej wartościowem jednakże z dotychczas wydanych dzieł Melcera jest, zdaniem mojem, utwór fortepianowy: „Morceau fantastique." Jest to jedna z najcenniejszych kompozycji fortepianowych, jakie się u nas pojawiły od czasów Chopina. Misterne opracowanie, ogromna siła wyrazu, bajeczna faktura fortepianowa, wykazująca harmonję między polifonicznem a czysto technicznem ujęciem całości, pełne smaku i zrozumienia celowości harmonje, wielka konsekwencja budowy,

wolnej od wszelkiej zewnętrznej schematyczności, konsekwencja, polegająca na prawdzie psychologicznego wyrazu, bólu i tragedji, następnie tematyka indywidualna, uwolniona od jarzma muzycznego folkloru. Czujemy, że przemawia do nas artysta sam, w swojem imieniu, o sobie samym bez... aluzji narodowościowych, bez ubierania się w sukmanę, aby wypowiedzieć swój własny ból. Utwór ten wskazuje dopiero, jakim kompozytorem jest Melcer. Żałować nam wypada, że z tej drugiej epoki tylko jeden utwór jest wydany. Czekamy z wielką i szczerą niecierpliwością na dalsze. Tymczasem cieszymy się, że Melcer znalazł już siebie samego, że nie daje koncesji na rzecz tego, co leży poza wielką sztuką, że jest szczerym artystą.

Nakoniec niech mi będzie wolno wyrazić słowa szczerego podziękowania krakowskiej księgarni A. Piwarski i Sp., która bezinteresownie oddała mi do dyspozycji wszystkie wydane kompozycje Melcera. *Dr. Adolf Chybiński.*

Muzyka kameralna.

Tłumaczyła z niemieckiego

Aniela Rytlówna.

(*C. d.*).

Spohr, Weber i Brahms wprowadzali niekiedy do zespołu instrumenty dęte, zaniedbane w czasie klasycyzmu; trio Webera na flety było niegdyś bardzo popularnem; Brahms wprowadzał do muzyki kameralnej klarnety; w jednem trio użył nawet waltorni. A jednak okres najpiękniejszego rozwoju instrumentów dętych minął bezpowrotnie. Muzyka kameralna, początkowo dużo mająca wspólnego z serenadą, stopniowo idzie własną drogą. Dzieła kameralne w szlachetnym stylu ograniczano do 3 lub 4 części i wykonywano w pokoju ku podniesieniu ducha znawców i amatorów. Zbyt głośne instrumenty dęte wyszły z użycia. Wielcy mistrze, jak Mozart i Beethoven przejściowo umożliwili udział instrumentów dętych w muzyce pokojowej. Głośne ich brzmienie razi jednak z początku, stopniowo dopiero ucho, przyzwyczaiwszy się, odczuwa zadowolenie. Trio fortepianowe zajęło przodujące miejsce z powodu łatwego wykonania i zrozumienia; niezwyciężonym jego rywalem okazał się jednak kwartet smyczkowy.

Dwoje skrzypiec, altówka i wiolonczela dają wprost idealne brzmienie. Instrument klawiszowy musi stosować się (jak np. w trio fortepianowem) do smyczków, lub odwrotnie; właściwe brzmienie czterech smyczkowych instrumentów wyodrębnia się jasno, a przytem łączy w harmonijną całość. Nieunikniona tu i ówdzie pustka w średniej skali głosowej tria smyczkowego nie ma miejsca w kwartecie. Srebrzyste tony skrzypiec prowadzą ducha na błogie wyżyny; wiolonczela swym dźwięcznym basem tworzy masywną jak złoto podstawę. W skali średniej drugie skrzypce towarzyszą pierwszym i łącznie z aksamitnym tonem altówki wypełniają harmonijnie miejsce między wysoką i niską skalą. W razie zwiększenia liczby instrumentów w kwintecie lub sekstecie, całość brzmienia wypada zawsze na korzyść poszczególnej skali głosowej. Przeładowanie wywołuje zatratę samodzielności głosów średnich, lub też nadaje zespołowi cechy brzmienia orkiestrowego. Jakkolwiek kwintet Mozarta (z dwiema altówkami), kwintet Schuberta (z dwiema wiolonczelami), kwintety i sekstety Brahmsa — są niewątpliwie pięknymi, wszakże

kwartet smyczkowy w swej cudownej równomierności brzmienia pozostaje prawdziwie klasycznym typem zespołu kameralnego.

Haydn bywa zwykle uważany za twórcę kwartetu smyczkowego. Naturalnie nie jest to bezwzględnie udowodnionem historycznie. Jest on bez kwestji pierwszym wielkim genjuszem, który uprawiał specjalnie ten rodzaj muzyki. Podobnie, jak później Beethoven, Haydn bywał często zachęcany przez miłośników muzyki do komponowania kwartetów smyczkowych; sądząc jednak z jego własnego wyrażenia, zupełnie „przypadkowo" tworzył dzieła tego rodzaju.

Znamy jego — jakby po omacku tworzone—pierwotne dzieła z tego zakresu muzyki, owe skromne kwarteciki, o króciutkich frazesach, bez przeróbki zwykłej w późniejszych czasach. Potrafimy jednakże w zupełności ocenić takie arcydzieła, jak „Quinten" i „Kaiser" kwartety. Współczesny Haydnowi genjusz Mozarta wpłynął na rozwój formy tych utworów. Mozart umarł wcześniej od Haydna, przeto ten ostatni był poprzednikiem pierwszego i zarazem jego następcą. Pomimo drobnych zboczeń Haydn zachowywał t. zw. „cyklową" formę we wszystkich 83 kwartetach. Po pierwszej błyskotliwej części następuje menuet, frazes poważny (te dwie części mogą być również w przeciwnym porządku) i końcowy, szybki finał. Ta sama forma występuje w utworach Mozarta. Beethoven nie zmienił jej, jak to niejednokrotnie twierdzono, lecz tylko znacznie rozszerzył. Haydn w swych kwartetach, pisanych pod wpływem Mozarta, dał zarodki do dalszego rozwoju w tym kierunku (np. w kwartecie „Tannhäuser", w którym przebijają się nieraz motywy wagnerowskie). Haydn jest wogóle ruchliwy w swej muzyce i, nie zachowując tak ściśle form, dąży naprzód z młodzieńczą odwagą.

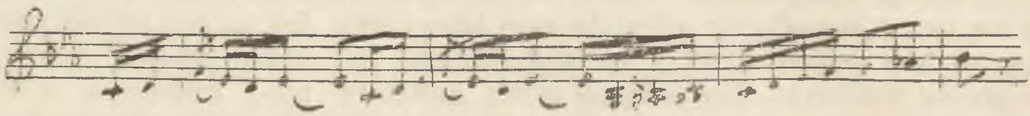
Mozart wprost przeciwnie: forma jego utworów jest skończona. Nęcą go nietylko nowe linje, ale i niezwykłe brzmienia harmoniczne. Sławny „Querstand" w poważnym, pełnym smutku wstępie do kwartetu C-dur długo był uważany za błąd drukarski. Haydn nie pozostawił ani jednego kwintetu — nie jest to również bez znaczenia. Koledzy mistrza drwili, twierdząc, iż nie potrafi napisać kwintetu; Haydn jednak nie mógł uczynić nic lepszego, jak pozostać przy znakomitej formie kwartetowej. W Wiedniu tworzenie kwartetów weszło wprost w manję. Wszyscy kompozytorowie średniej miary, jak Pleyd, Gyrowetz, Kotzeluch, Förster, Krommer, później anglik Onslow również zamiłowany w tej formie, ulegli modzie i pozostawili całe serje kwartetów. *(D. n.)*.

„Madame Butterfly."

Opera w 3 aktach przez Giacomo Puccini.

Opera ta, wystawiona po raz 1-szy w Medjolanie w roku 1904, w ciągu 4-ch lat obiegła wszystkie niemal sceny operowe i nareszcie trafiła do Warszawy. Niezwykłe powodzenie u nas tego dzieła nasuwa rozmaite niewesołe myśli. Ale o tem później. Ponieważ treść libretta tej opery podaną była już w Nr. 3 „Młodej Muzyki", zastanowię się tylko nad treścią muzyczną dzieła.

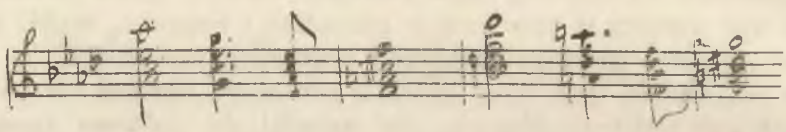
Wstęp, jak to zwykle w „modnych“ operach bywa, jest krotki. Główny temat wstępu:



przechodzi przez całą operę i ma prawdopodobnie ilustrować treść tragiczną tego dzieła. W akcie I-m zwracają uwagę tematy: 1) miłości

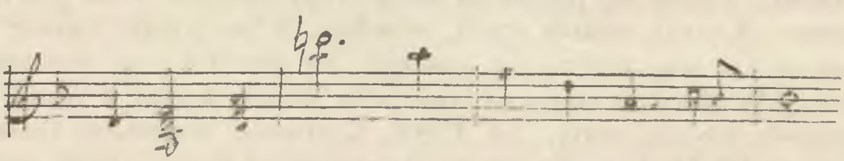


2) Butterfly

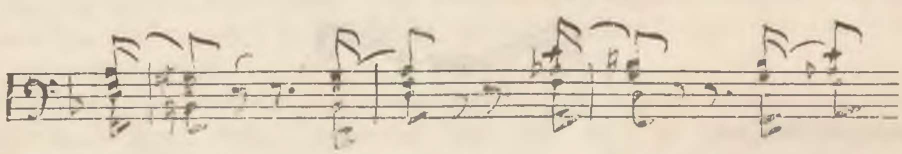


Właściwie żaden z tych tematów nie posiada głębszej wartości: powierzchowny liryzm, zwłaszcza drugiego, rzuca się w oczy. Inne motywy, jako to śpiew Pinkertona ze zdwojeniem w oktawie, przywitanie Butterfly i następne, śpiew Pinkertona o miłości do Butterfly i zakończenie aktu są jeszcze bardziej powierzchownie pomyślane.

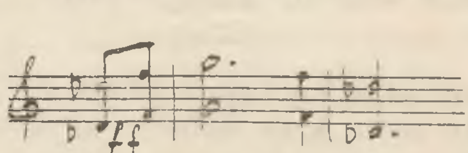
W akcie II już na początku zjawia się późniejszy temat zwątpienia Butterfly



Dość charakterystyczną jest ilustracja zgnębienia Butterfly po odczytaniu wiadomości, że Pinkerton nie wróci:



Okrzyk jej późniejszy jest to temat z aktu I go zmieniony na C-dur, wywierający w tym miejscu bardzo tani efekt; tak samo następne. Śpiew chóralny za sceną jest ładnym efektem, którym kończy się akt II. Akt III rozpoczyna się motywem przeznaczenia:



który ma pewną siłę i należy go uważać za najbardziej udany z tematów opery. Modlitwa Butterfly przed obrazem Buddy posiada tak ulubione właściwości Pucci-

niego: zdwojenie melodji i szereg sekstowych akordów. Ile razy słyszeliśmy już to! Pożegnanie z dzieckiem, mające być bardzo tragicznem, dzięki tej samej właściwości, którą trzeba uważać za manierę, robi wrażenie jakiejś afektacji nieszczerej.

Całość wywiera wrażenie (przynajmniej na publiczności) bardzo silne. Dlaczego? Przyczynę widzę: 1) przedewszystkiem w librecie, w tym szarpaniu ludzkich nerwów bez odpoczynku przez całe 2 akty ostatnie i w ślicznych, dawno już niewidzianych dekoracjach 2) W manierze Pucciniego wytwarzania śpiewów powierzchownie lirycznych, albo dramatycznych li tylko dzięki pewnemu sposobowi harmonizacji (sekstowe akordy i zdwojenia w miejscach lirycznych; alteracje i dzikie brzmienia w dramatycznych miejscach), bardzo miłej dla uszu dyletantów. 3) W świetnej grze p. Bellincioni, którą potrafiła zahypnotyzować publiczność do takiego stopnia, że ta zapomniała zupełnie o jej smutnych uzdolnieniach głosowych. 4) Jest to specjalna cecha naszej publiczności, która po premjerze przestała dobijać się o bilety na „Śpiewaków-Mistrzów", a wykupuje wszystkie miejsca na Puccini'ego — Bellincioni.

Smutne to, ale — przywykliśmy już do tego.

Naogół biorąc, treść muzyczna tego dzieła nie ma większej wartości i cała ta opera nie może być zaliczoną do muzyki w wielkim stylu. Powiem więcej: gdyby Puccini nie dał modernistycznej instrumentacji i harmonji i więcej uważał na zasady teoretyczne — przeszlibyśmy koło tego dzieła z niezamąconym spokojem, jak koło tylu dzieł jego mniej modnych współziomków. *P. Rytel.*

KORESPONDENCJE.

Lipsk, w grudniu.

Z całej masy koncertów, jakie odbyły się tu od początku sezonu, wymienię tylko te, które nacechowane były prawdziwym artyzmem. Do tych, jak ogólnie wiadomo, należą głównie koncerty abonamentowe Gewandhaus'u, instytucji coprawda dość konserwatywnej pod względem doboru repertuaru, lecz posiadającej zgraną orkiestrę, złożoną przeważnie z samych starych i rutynowanych muzyków. (Orkiestra ta poza Gewandhausem i operą, używana też jest do kościelnych koncertów Riedel-Verein'u). Artur Nikisch, który od kilkunastu lat dyryguje koncertami Gewandhausu, ma może, jako kapelmistrz berlińskiej Filharmonji (dojeżdża on tam co dwa tygodnie). większe pole do popisu, niż w Lipsku. z tej mianowicie przyczyny, że wybór nowych utworów orkiestrowych, wykonywanych w Berlinie pod jego batutą, zależny jest wyłącznie od niego; tutaj zaś nowe dzieła musi zakwalifikować do wykonania oprócz Nikischa i komisja Gewandhaus'u. Rokrocznie słyszymy na 22-ch koncertach te same dziewięć symfonji Beethovena, 4 symfonje Schumanna, tyleż Brahmsa, dalej Mozarta, Haydna i t. d. Dlatego z nowymi kompozytorami trudno spotkać się na programach koncertów Gewandhaus'u. Jednakże w bieżącym sezonie już na pierwszych kilku koncertach przemówili do nas Ryszard Strauss (Życie bohatera), Rimskij-Korsakow (Antar), Schillings (wyjątek z Molocha) i Max Reger (koncert skrzypcowy). Dowodzi to, że i stary Gewandhaus powoli zaczyna otwierać podwoje dla kompozytorów ostatniej doby. Z całego rzędu solistów, którzy wystąpili na pierwzzych ośmiu koncertach gewandhausowskich, najtrudniejsze chyba zadanie miał do spełnienia prof. Henri Marteau, który wykonał tu po raz pierwszy koncert skrzypcowy (op. 100) Maxa Regera. O koncercie tym mogę tylko tyle powiedzieć, że wątpię, czy znalazłby się jeszcze jeden tak odważny skrzypek, który podjąłby się studjowania tego niewdzięcznego i nadzwyczaj trudnego dzieła. Nie od rzeczy będzie nadmienić, że koncert Regera zadedykowany jest prof. Marteau.

nany z występów w Warszawie, dyrektor Hans Winderstein, ruchliwy i energiczny kierownik swej dość miernej orkiestry, występuje tu od 13 tu lat z 12-ma do roku koncertami symfonicznymi. Winderstein, jako dyrygent, posiada dużo rutyny i spory zasób temperamentu, zbywa mu jednak na subtelności i głębszem zrozumieniu wykonywanych przez się utworów. Z pierwszych pięciu koncertów (na których, między innymi, usłyszeliśmy II Symfonję Borodina, Pastoralną Beethovena, h-mol Schuberta i Faust — Symfonję Liszta), najwięcej zainteresowania wzbudził ostatni (piąty) wieczór symfoniczny (30 listopada). Na programie figurowało dzieło niemieckiego kompozytora Noren'a (które w swoim czasie było przyczyną wielkiej wrzawy w świecie muzycznym): Warjacje i fuga podwójna na wielką orkiestrę, pod tytułem „Kaleidoscop". Dzieło Noren'a ma charakter czysto programowy. Każda z jedenastu warjacji posiada stosowną do treści nazwę (W kościele, Pastorale, Marsz żałobny, Mazurek i t. d.); przesuwają się więc przed nami obrazy choć nieco krótkie, lecz pełne nastrojów czysto elegijnych i ponurych (War. 2, 5, 7), czy też jasnych i sielskich (War. 4, 6, 10). W fudze, jak również w niektórych warjacjach wykazał Noren wielką wiedzę kontrapunktyczną; nie brak też dobrych pomysłów w orkiestracji. Do wybitniejszych koncertów orkiestrowych należy także występ gościnny Felixa Mottla z orkiestrą Windersteina (23/XI). Mottl, chluba Bayreuth'u i monachijskich uroczystości wagnerowskich, zaprodukował w Lipsku symfonję Eroica Beethovena, Wstęp do „Meistersinger'ów" i Cwałowanie Walkirji Wagnera. Solista koncertu, wagnerowski Van Roy, odśpiewał z towarzyszeniem orkiestry Pożegnanie Wotana z „Walkirji." Mając niestosowny materjał orkiestrowy, Mottl nie mógł wykazać wszystkich genjalnych zalet wielkiego odtwórcy Beethovena i Wagnera. Odczuwała się też powierzchowność w przygotowaniu (głównie w wstępie do „Śpiewaków"). Barytonista Van-Roy rozporządza już tylko resztkami głosu, pozostała mu jednak dobitna i wyrazista dykcja.

Tak zwanych „Klavier-Abend'ów", czyli recitali fortepianowych jest w Lipsku tak dużo, że zdawać ze wszystkich sprawozdania byłoby wprost fizyczną niemożliwością. Z mniej znanych sił wirtuozowskich prym trzymają w tegorocznym sezonie słowianie. Młodzi rosyjscy pianiści: Igummnow i Kamczatow wykonaniem szeregu kompozycji rosyjskich wywarli jak najsympatyczniejsze wrażenie (szczególniej Igummnow), wysłuchanie też ich gry dostarczyło mi daleko więcej wrażeń, niż koncert okrzyczanej węgierskiej pianistki Alicji Ripper, która, grając z iście węgierskim temperamentem, starała się nawet Chopin frazować... po węgiersku. Dzięki pianistce, Margerite Melville, usłyszeliśmy pełne polotu, nawskroś polskie „Warjacje fortepianowe na temat własny" Franciszka Brzezińskiego, nadzwyczaj uzdolnionego kompozytora w zakresie literatury fortepianowej. Na zakończenie dodam, że Lipsk wynalazł nowe cudowne dziecko: jest nim skrzypek Sascha Colbertson; a więc, jeszcze jeden!.. *Ignacy Neumark.*

Lwów, w grudniu.

(Kochański i Melcer. — Pieśni Melcera. — VII symf. Brucknera. — Brak dyrygentów. — Dyrekcja teatru lwow. i Wagner. — Jedyny chór mieszany. — Polski Wolf.

Słaby zwyczajnie ruch koncertowy we Lwowie wzmógł się znacznie w ostatnim miesiącu. Tak znacznie, że z powodu braku miejsca omówić można tylko wypadki ważniejsze, które niejako nadają ton życiu muzycznemu tutejszego grodu.

Do takich zaliczyć należy stałe usiłowania p.p.: Melcera i Kochańskiego (skrzypce), w celu podniesienia poziomu muzyki kameralnej we Lwowie. Wykonana przez nich sonata skrzypcowa nieznanego u nas prawie Francka jest bardzo pożądaną nowością. Należy życzyć muzykalnemu Lwowowi, aby częściej wykonywano utwory tego kompozytora. Sonata Mozarta nie zainteresowała publiczności, ponieważ grano ją nierówno i mało stylowo. Kompozycji Mozarta słuchamy dziś przeważnie z punktu widzenia „historycznego", dlatego należy je wykonać „skończenie", aby się mogły podobać i być ocenione odpowiednio. Pieśni p. Melcera (jeżeli je można nazwać pieśniami), są właściwie utworami fortepianowymi z dodaniem partji głosowej, mającej, zdaje się — objaśniać „program." Już dziś można powiedzieć, że taki rodzaj kompozycji jest chybionym. U Melcera powstał on prawdopodobnie wskutek zbyt gwałtownego dążenia ku „modernizowaniu się." Jak zwykle w takich razach bywa, kompozytor poszedł dalej aniżeli zamierzał. Na pochlebną wzmiankę zasługuje wprowadzenie VII symfonji Brucknera przez Towarzystwo muzyczne na estradę konertową. Bezsprzecznie piękne i ciekawe dzieło wielkiego kompozytora zrobiło na publiczności ogromne wrażenie (mimo, że było słabo wykonane i nienależycie pojęte). Wśród wielu usterek raziły zbyt wolne tempa i niejasność rytmiczna

w wykonaniu zwłaszcza 4-tej części. Winę złego wykonania przypisujemy głównie dyrygentowi. P. Sołtys orjentuje się słabo w masach orkiestrowych. Nie znając dobrze partytury, zapatrzony w nuty, daje się unosić falom orkiestrowym. Ponieważ brak mu pewnej ręki, dyryguje nim orkiestra, złożona z muzyków rutynowanych. Towarzystwo muz. stanowczo powinno się postarać o jakiegoś zdolniejszego i wykwalifikowanego dyrygenta. Dotychczas bowiem p. Sołtys spełniał te funkcję z powodu braku kogoś odpowiedniego. Wogóle Lwów nie może się poszczycić dyrygentami. Wskutek tego zeszły dwie popularne opery Wagnera „Lohengrin“ i „Tannhäuser“ na niebywale nizki — nawet u nas, poziom wykonania. P. Stermicz, zdolny zresztą i rutynowany kapelmistrz, nie zna i nie rozumie Wagnera. Wskutek tego, zawodzi go pewna zwykle ręka. Powstają kakofonje, całość się chwieje, chóry zię mieszają, orkiestra brzmi brzydko. Całemu przedstawieniu brak, nie mówię już pewnego stylu, ale poprostu najzwyklejszej składności. Cennym nabytkiem dla naszej sceny jest młody śpiewak wagnerowski, p. Męciński. Wystąpił on jako Lohengrin i Tannhäuser i zachwycił wszystkich swoim pięknym i jędrnym głosem. Brakło mu jednak odpowiedniego... otoczenia. Nadwyraz niedbałe wystawienie oper wagnerowskich jest bezwątpienia winą dyrekcji, która skąpi prób i naraża chór i orkiestrę (także kapelmistrza) na przepracowanie, wskutek czego wszyscy są fizycznie niezdolni do pracy. Z drugiej strony jednak nasuwa się nam uwaga, że i za p. Ribery stosunki nie były lepsze, a jednakże Wagner był zawsze składnie wykonywany. Dlatego właśnie zrozumieć nie można, dlaczego dyrekcja teatru, mając do dyspozycji znakomitego znawcę dzieł Wagnera, p. L. Różyckiego, nie powierzy mu studjowania i prowadzenia dzieł wagnerowskich.

Wracając do estrady koncertowpj, muszę wspomnieć o godnych pochwały usiłowaniach „Lutni", aby utrzymać u nas jedyny (!) chór mieszany. Jako znak swojej żywotności, dała „Lutnia“ koncert, na którym odśpiewano dość starannie „Stabat Mater“ Dworzaka, kompozycję nie pierwszej wody i mało sympatyczną. Na zakończenie dodam o wielkiem powodzeniu, jakiem się cieszą pieśni p. L. Różyckiego. Śpiewano je u nas kilkakrotnie z ogromnem powodzeniem. Jako wykonawcy odznaczyli się: p. Oleska i p. Ludwig. Życzyć należy, aby i Warszawa zapoznała się z pieśniami polskiego Wolfa.

Jarosław Leszczyński.

ECHA Z PROWINCJI.

Włocławek, w grudniu.

Publiczność nasza, uczęszczająca dawniej z takim zapałem na wszelkiego rodzaju koncerty, rauty i wieczory muzyczne, w ostatnich czasach zupełnie zobojętniała i przybywa jedynie wtedy, gdy ją nasze protektorki lub protektorzy „zwabią“ jakimś dobroczynnym celem. Smutne, ale nie bez powodu. Nasze siły miejscowe stoją na tak nizkim poziomie artystycznym, że nawet o średniem zadowoleniu duchowem mowy być nie może. Dotychczas mieliśmy dwa koncerty. Pierwszy ze współudziałem p. Golmera z Warszawy, który był koroną całego koncertu, gdyż o chórach mieszanych i reszcie popisów trudno coś orzec. Drugi koncert odbył się w sali szkoły handlowej na korzyść bibljoteki bezpłatnej przy Tow. Wspom. Biednych i ściągnął liczną publiczność, jedynie dzięki usilnej agitacji naszych pań protektorek. W koncercie tym przyjmowała współudział p. Szałowska-Ciechanowska z Warszawy, śpiewaczka, obdarzona głosem niewielkim i nie dość wyszkolonym. Jest to śpiewaczka-amatorka, która też cały swój program traktowała po amatorsku. Akompanjament fortepianowy był zupełnie nieprzygotowany. Chór Tow. Wioślarskiego, pomimo bardzo sympatycznych głosów, jest prowadzony miernie, nieumiejętnie, dlatego śpiewa nierytmicznie i bez kolorytu. Popisy muzyki kameralnej wyszły poprawnie (kwintet Schumanna jest nieco za trudny dla amatorów). *Wik.*

Sosnowiec, w grudniu.

W celu powiększenia funduszy 29 koła „Jedności“ i czytelni Tow. Dobr. odbył się koncert, główną atrakcją którego był występ chóru „Warszawskiego Echa Kolejowego“ pod dzielnym kierunkiem p. Wacława Lachmana. Z całego szeregu utworów, wyko-

nanych rytmicznie i dźwięcznie, wyróżniła się: „Ballada o Florjanie Szarym“ Moniuszki na bas solo i chór z tow. fortepianu. Nie zmniejszym powodzeniem zostały przyjęte pieśni ludowe (mniej znane, w opracowanin młodych polskich kompozytorów). Solo basowe w „Florjanie“, jak również pieśni Schumanna, Denza i inne wykonał E. Hełczyński, basista z Warszawy. W koncercie przyjmowali udział: p. A Brandt, skrzypek i p. Powiadowski, pianista z Piotrkowa. Pierwszy w wykonaniu utworów Wieniawskiego, Czajkowskiego, Zarzyckiego i innych przedstawił się jako wirtuoz. posiadający dobrą technikę i ładny ton. Niepotrzebnie tylko p. Brandt przeczula niektóre frazesy utworów, co powoduje nierówność brzmienia. Pianista p. Powiadowski (uczeń prof. Michałowskiego, a ostatnio Melcera), w wykonaniu utworów Liszta i Chopina zaznaczył brak artystycznego wykończenia, niektóre zaś tempa zupełnie źle zrozumiał. Chórowi i solistom akompanjował p. K. Heintze. *J. K.*

Z FILHARMONJI

Piąty wieczór kameralny (14 XII). — *Koncert pod dyrekcją p. Opieńskiego* (18 XII). — *Koncert poświęcony Rimskiemu-Korsakowi* (28/XII). — *6 wieczór muzyki kameralnej* (26/XII).

✓✓ Do programu koncertów kameralnych Filharmonji wchodzą już po raz drugi utwory z udziałem instrumentów dętych. Zespoły dęte, mające tak bogatą literaturę klasyczną, są coraz bardziej zaniedbywane przez kompozytorów— smyczki, posiadające zdolność wyrażania całej gamy uczuć ludzkich ze wszystkiemi ich półtonami, wyparły z muzyki pokojowej oboje, klarnety, waltornie — słowem grupę instrumentów o fizjognomji dźwiękowej prędzej obojętnej, niż podatnej do kalejdoskopowej ekspresji duszy współczesnej. Dla tej cechy charakteru instrumentów dętych tak bardzo właściwą jest ich mowa w oderwanym świecie muzyki kameralnej, a niezastąpioną, hieratycznie spokojną w Bachowskich kantatach i klasycznych oratorjach pod sklepieniem gotyckich kościołów.

Kwintet Es dur Beethovena ma, obok całej swej prostoty, równą linję boskiego piękna klasycyzmu; odegrany był z poszanowaniem stylu przez p.p.: Melcera (fortepian), Koernera (obój), Szulca (waltornia), Barabaschi'ego (fagot) i Dietscha (klarnet). Również i kwartet smyczkowy D moll Mozarta p.p. Barczewicz, Jakowski, Cielewicz i Sebelik wykonali z uwydatnieniem precyzyjnej faktury i szlachetnego wyrazu tego znanego dzieła: dowód kierowania się w pracy kulturalnym smakiem artystycznym.

Pani Langie-Wysocka ze znakomitą dykcją śpiewała pieśni H. Melcera do słów znanego niemieckiego poety Dehmla. Inaczej odtwarzanych tych pieśni, bez perfekcji pod względem deklamacyjnym, wyobrazić sobie nie można. Muzyczna ich strona jest już nietylko oddaniem naztroju poezji, ale i pogłębieniem go silnie subjektywnem. Cykl pięciu pieśni nosi wspólne zabarwienie dramatyczne. Zdradza to jak gdyby kąt widzenia suggerowanych nastrojów poety przez pryzmat nietylko odpowiednio pobudzonej, ale i indywidualnie pogłębiającej myśli kompozytora. Owa dramatyczność jest odczuciem tekstu pieśni: „Głosu mroku“, „Rusałka“, ale jest już twórczą i charakterystyczną dla fizjognomji artystycznej kompozytora w pieśni „Noc księżycowa“, „W śnie.“ Przytem partja wokalna ma rys niezwykle szczerej melodyjnej mowy.

A instrumentalna?

Można przewidzieć smutek „muzykalnych“ śpiewaków, którym fortepianowa część tych pieśni wiele kłopotu sprawi. Jest ona tak wybitnie dramatyczno-różnobarwnym tłem-malowidlem w stosunku do głosowej, i tak przytem niezależnie traktowanem, że — oczywista — nie mogła być krępowaną w swym koniecznym wyrazie jakiemiś względami przystępności w znaczeniu „akompaniatorskiem.“

✓✓ Typ koncertów dobroczynnych, rozpowszechnionych u nas, zwykle budzi niesmak estetyczny (z powodu wyłącznego uwzględniania jakości wykonawców, nie zaś repertuaru), że niepodobna pominąć milczeniem zdarzenia artystycznego, odbiegającege od tego typu. Choć podobno istnieje jakiś osobliwie odmienny (czytaj: obłudnie pochlebny) sposób wydawania sądu o koncertach dobroczynnych, to jednak koncert pod dyrekcją

p. Opieńskiego był audycją o tyle poważną, że byłoby niesłusznem lekceważeniem zbyć go wodnisto-ciepłą chwalbą.

„Leonorę Nr." 3 prowadził p. Opieński doskonale pod względem rytmicznym, z ekspressją bardzo artystycznie stopniowaną, ale i z pewną tendencją do tuszowania siły bardziej wybuchowych momentów uwertury, pod względem zaś zewnętrznym — estetycznie, spokojnie.

Nie można się jednak zgodzić na szybkość tempa i na metronomową miejscami miarowość rytmiczną wstępu z „Tristana i Izoldy." Właśnie solidność rytmiczna, właśnie brak improwizatorskiej dowolności rubata (tu niezbędnej) redukuje do rozmiarów konwencjonalnych olbrzymią, wyrażoną w tym wstępie, przelewającą się przez brzegi erupcję pożerającej zmysły i duszę namiętności, która w apogeum cierpienia i miłosnej ekstazy ma przejść w ból i rozkosz „śmierci z miłości" (niedokładny przekład „Liebestod").

„Śmierć Izoldy", ten niezapomniany fragment w wykonaniu tylko zupełnie skończonych i kształconych na Wagnerze śpiewaczek — w wykonaniu p. Lewickiej nie imponował: artystka ma olbrzymiej siły dźwięczny sopran, ale nie wykształcony równomiernie w całej skali (krzykliwa skala górna) i o słabej dykcji.

Chopin widocznie nie leży w naturze temperamentu artystycznego p Rubinsteina. Koncert e-mol, pomijając już techniczne braki części III, wypadł dziwnie sucho, nieledwie ozięble — przyczynił się do tego także brak u tego skądinąd doskonałego wirtuoza powiewności technicznej, bez której Chopinowskie melizmaty nie mogą przemówić wykwintem celowej ornamentyki.

P. Tarasiewicz recytował fragment z „Księcia Niezłomnego" na tle muzyki H. Opieńskiego. W muzyce tej, nie skrojonej wprawdzie na olbrzymią miarę tragedji Słowackiego — Calderona, należy stwierdzić, że jest bardzo szczerą i służy za wierne tło nastrojowe dla poszczególnych fragmentów. Szczerość wyziera nie tylko z bezpośredniości odczucia poety, ale i z faktury dzieła o harmonizacji i instrumentacji nie banalnej, a jednak wolnej od sztucznych usiłowań olśniewania wymuszoną pompatycznością nastroju lub zewnętrzną błyskotliwością formy. To ważne.

//. Dnia 23/XII staraniem Rosyjskiego Towarzystwa Muzycznego odbył się koncert, doświęcony twórczości Rimskiego-Korsakowa. W organizacyjnej stronie tego koncertu znać było chęć przedstawienia fizjognomji twórczej kompozytora z różnych stron. Na programie zatem znalazł się imponująco liczny szereg bądź całych jego dzieł, bądź wyjątków z nich, a więc: 3 uwertury („Wielkanocna" i do oper: „Noc majowa" i „Złoty Kogucik"), sola i zespoły wokalne z oper: „Narzeczona cara", „Kaszczej Nieśmiertelny" i „Śnieżka", 2 utwory na chór a capella oraz koncert fortepianowy i fantazja skrzypcowa.

Dziwić się należy, dlaczego wśród tylu utworów zapomniano o dziełach symfonicznych Rimskiego-Korsakowa, w tej dziedzinie twórcy o zasłużonej europejskiej sławie. Wszak nie można wykonania powyższych uwertur uważać za wypełnienie tej luki: wszystkie one (nawet rówieśniczka niezrównanej „Szecherezady" — „uwertura Wielkanocna") nie oddają należycie charakteru tej twórczości, tak wybitnie i niezależnie od szerokości geograficznej przemawiającej właśnie przez dzieła symfoniczne. Z pomiędzy 15 oper Rimskiego-Korsakowa wykonano wyjątki z 3, cieszących się wielką popularnością w Rosji, a grywanych i zagranicą („Noc majowa" w Pradze 1896 i „Śnieżka" w Paryżu 1908 r.). Do znanych i poza Rosją należy również koncert fortepianowy.

Dwa są rysy znamienne w twórczości Rimskiego-Korsakowa: jej rosyjskość, oraz (pod względem formy) odrębność instrumentacyjna. Narodowy pierwiastek jest krwią, krążąca w organizmie wszystkich jego utworów — nietylko w operach (o tekstach tłomaczących to), ale i w utworach instrumentalnych (koncert fortepianowy i fantazja skrzypcowa). Tak jest wiernym twórczemu źródłu pieśni ludowej swej ziemi, że daje całe arje solowe bez akompaniamentu — tak śpiewa lud. Znać artystę, który *rozumiał*, że pieśń ludu zawsze jest tworzywem niezawodnem dla sztuki mocnej, jędrnej, o wyrazistej linji charakterystyki, i *umiał* jej użyć: do czego doszła wiedza współczesna w dziedzinie harmonji i kontrapunktu, w tem miała zawsze w Rimskim Korsakowie wrażliwego wyraziciela i twórczego eksperymentatora — bo co do instrumentacji, to z nazwiskiem jego łączy się pojęcie maestrji i oryginalności w tym kierunku. Z pomiędzy wszystkich numerów programu najbardziej wykazał to Wstęp i Pochód weselny z op. bajki „Złoty Kogucik". I wogóle Rimskij-Korsaków najchętniej posiłkował się tematami bajkowymi, fantastycznymi, jako dającymi zupełną swobodę w zestawianiu jaskrawych, pysznie kontrastujących barw orkiestracji, w czem celował. — W wykonaniu bogatego programu brali udział amatorowie-śpiewacy, z których na zupełnie artystycznym poziomie stał doskonały

w brzmieniu, karny chór mieszany, oraz p. A. Rubinstein, p. Kłaz, (b. zdolny skrzypek) i orkiestra Filharmonji pod dyr. p. Pawelki.

Jest rzeczą przesądzoną brak u Chopina zmysłu instrumentacji. Dlatego kameralne jego utwory nie noszą na sobie cech genjalnej ręki. Trio G-mol, wykonane na 6-tym wieczorze kameralnym, wskutek braku ustosunkowania waloru partji fortepianowej, przeładowanej na niekorzyść partji wiolonczeli i skrzypiec, traci właśnie charakter tria, jako zespołu o trzech równie ważnych, choć różnych chkrakterem, czynnlkach. Słabe pod tym względem miejsca przypominają naiwności instrumentacyjne partji orkiestrowej koncertów fortepianowych Chopina. Sonata G-moll na fortepian i wiolonczelę jest wolna od wielu z tych braków. Oba wszakże dzieła powyższe mają znaczenie wyłącznie dokumentalne, i — ważę się powiedzieć — tylko wyraźnie celowa (ewentualnie historyczno-okolicznościowa) potrzeba mogłaby usprawiedliwić bolesne odsłanianie owych drobnych ułomności genjusza.

W środkowej części wieczoru p. Melcer odegrał sonatę B-mol tegoż kompozytora, jak zawsze, z powagą i odczuciem ducha kompozycji. Ostatni ten z pierwszej serji wieczór kameralny odbył się przy wypełnionej po brzegi sali *Ad. Wyleżyński.*

Z innych sal koncertowych.

Koncert chóru męskiego „Harfa“ pod dyr. p. Lachmana

Już powtórnie w ciągu b. m. wystąpił chór p. Lachmana, tym razem jednak występ miał charakter pokazu rezultatów pracy artystycznej. Występ ten potwierdził kiełkujące od dawniejszych występów tegoż chóru nadzieje co do jego wybitnego stanowiska wśród innych chorów warszawskich. Męska jędrność brzmienia, którą „Harfa“ posiada dzięki głosom młodym (bez wyjątku), świeżym, kierowanym z olbrzymiem poczuciem rytmu kierownika — stanowi charakterystyczną cechę tego pełnego zapału zespołu. Pieśni więc o rytmice wyrazistej, wymagające dosadnych akcentów, wychodzą w wykonaniu „Harfy" z większym rozmachem i swobodą, niż utwory, których piękność musi oddać harmonja łagodnie modulowana i dyskretna w ekspressji. Choć i pod tym względem p. Lachman dał dowód, że potrafi nagiąć bujne temperamenty młodych głosów do zamierzonego wyrazu subtelniejszego cieniowania (jak w „Zaszumiał las“ Niewiadomskiego). Wybitny artystyczny poziom „Harfy" pozwala wymagać od niej usiłowań w kierunku koniecznego uzdrowienia sprawy repertuarowej w dziedzinie muzyki chóralnej. W programie ostatniego koncertu było kilka utworów o poważnym zakroju („Poznanie kraju" Griega, „Serenada zimowa“ Saint Saënsa, „Balada o Fiorjanie Szarym“ Moniuszki) obok odpowiedniej ilości pieśni ludowych. Te ostatnie zwykle ilościowo przytłaczają programy koncertów chóralnych. Różnego rodzaju wyrwasy, obertasy, krakowiaki o „wykwintnej“ (przytupujacej nogą) kulturze są niezbędne, jako dokumenty etnograficzne polskiej sztuki muzycznej, ale uprawiane w rażąco nieproporcjonalnym stosunku ilościowym do utworów o głębokiej treści, samodzielnie twórczym charakterze i szlachetnej formie (ballad, oratorjów, kantat), leżących latami odłogiem - zaprawiają na rytmicznej i ekspresyjnej rubaszności kulturę głosową chórzystów do wyczynian, uniemożliwiających (w razie nadarzonej sposobności) podporządkowanie zarówno ich materjału głosowego, jak i poczucia smaku wyrazowi szlachetności i piękna w prawdziwych dziełach sztuki

P. Lachman w układzie programu koncertu „Harfy“ zdradza właśnie świadomość zła grożącego z tej strony i usiłowania do jego uniknięcia.

W koncercie brali udział: p. Karasińska i Jaś Wolanek.

A. Wyleżyński.

Z TEATRU.

(**Teatr Wielki:** „*Smocze Gniazdo*", sztuka historyczna w 5 aktach A. Nowaczyńskiego. — **Teatr Mały:** „*Podpory Społeczeństwa*", szuka w 4 aktach Henryka Ibsena; „*A conto*", komedja w 3 aktach Wład. Junoszy Szaniawskiego).

Trzy sztuki, trzej autorowie, trzy odrębne założenia twórcze. Najprzód Ibsen: oto budowniczy, który potrafi własną treść i nastrój tej treści włożyć w dzieło swoje! Ten gmach, który on stawia, ma swój zdecydowanie odrębny charakter: surowy ton grozy w obrysach całości i poszczególnych linjach ornamentyki; tragiczne widmo zdrowej konieczności w każdym zakątku otchłannej perspektywy; zupełny brak słoneczności, jako absolutu — jeśli tu słońce padnie, to tylko po to, aby powiększyć przygniatającą dobitność *relief'u*: to *Schattenwirkung*. Budowniczy Ibsen jedno tylko bierze z zewnątrz dla swego gmachu: cegłę i cement techniki scenicznej, która pochodzi w prostej linji od — fabrykanta Sardou'a. Inaczej Nowaczyński. Technikę ma swoją własną — zadziwiająco nieśmiałą, wprost słabą; to raczej oddzielne, mniej lub więcej efektowne, fragmenty, niż oparty na ciągłości akcji i psychologji dramat historyczny; natomiast treść wewnętrzna jego sztuki — to najczystszej wody eklektyzm literacki, kompilacja, owoc skrzętnej gospodarki bibljotecznej. — P. Szaniawski zaś, debiutant literacki, autor komedji „A conto"? Ten nie sięga ani do własnej duszy, ani do bibljotecznych pomników; treść chwyta z życia i odtwarza ją zręcznie z dokładnością fotografji i — fonografu; formę ma dość prostą, nieco rozwlekłą w pierwszym akcie, zwięźlejszą — w następnych; maluczko, a młody, uzdolniony autor zapretenduje do laurów Zalewskich, Przybylskich i t. d.; udzielimy mu ich z przyjemnością. Lecz rozejrzyjmy się bliżej, o ile nam szczupłość miejsca pozwoli, w naszym materjale sprawozdawczym.

„*Podpory Społeczeństwa*". Tu wyjątkowo wykrzywia Ibsen surową twarz satyrycznym, wieszczącym antytezę, uśmiechem; nie do twarzy mu z nim. Boć uśmiech taki nie przystoi poecie, który później zrozumiał tak boleśnie bezsilność usiłowań w kierunku poprawy gmatwaniny zbiorowiska. Lecz, gdy się zważy, że Ibsenowski przeciwstawnik pojęciowy, choć kryje w mętnej twarzy bardzo problematycznej wartości tajemnicę, mieni się barwami wytężonego okrzyku na cześć wolności i dostojeństwa ludzkiego; gdy się zrozumie, że dla tego okrzyku poświęca Ibsen psychologję działających postaci: i tego Barnicka, który zgoła nieprawdopodobnie łamie się i przetwarza; i tej starej panny, która, choć występuje w sztuce jako apostołka ideałów człowieczeństwa, wnosi z sobą wszystkie znamiona pospolitej kobiecości; i tej pary miłosnej Jana i Diny; gdy się wreszcie spostrzeże, że, mimo to wszystko, świetnie narysowana nawskroś prostymi środkami postać pastora do końca utrzymaną jest konsekwentnie; — maleją apriorystyczne, utylitarne założenia sztuki. Pozostaje w naszej pamięci jedno wrażenie, jeden ogólny *ton*, jak głos rozkołysanego dzwonu: nieliczące się z logiką konieczności gorące pragnienie czystej, niezależnej egzystencji. To wiele, gdy się takie w widzu wywołuje odźwięki; to akurat tyle, aby mieć prawo do tytułu — poety.

„*Smocze Gniazdo*". Lecz p. Nowaczyński poetą nie jest; to jasne; to też sztuka jego interesuje tylko dzięki tłu historycznemu, dzięki niezwykłemu dla nas djalogowi staropolskiemu; ten djalog toczy się istotnie żywo i zajmująco. Mówiłem wyżej o kruchej budowie sztuki. Ależ tak! dość powiedzieć, że bohatera sztuki, Stadnickiego, niema w pierwszym i trzecim aktach; w piątym, który ma ton ramotki, przynoszą jego trupa. Momentu dramatycznego ani trocha; wprawdzie kobiety się kłócą; lecz tego, jak na dramat, za mało nieco; ciągle słyszymy o tem, co się dzieje — po za kulisą; to też, gdy w końcu 3-go aktu wpadają znienacka kozacy i chwytają dziewczęta, patrzymy nieprzygotowani na to widowisko, jak na wkładkę baletową w operetce. Ostatecznie zostają dwa akty — drugi i czwarty — w których Stadnicki ukazuje się na scenie; jest tam parę scen efektownych. Lecz sam Stadnicki jakiż niezdecydowany! Tu szczwany lis, tam pospolity brutal, owdzie uroczysty nadczłowiek z frazesem ibsenowskim na ustach.

„*A conto*". Wystarczy powtórzyć, co się powiedziało wyżej: p. Junosza Szaniawski ma zdolności. Kto wie, może blizki już czas, kiedy zadowoli zupełnie znany z wybredności smak — Połanieckich; tymczasem rozrzucił w swej komedji kilka wcale

satyrycznych dowcipów; dał w ciekawej scence charakterystyczną, z *własnych* obserwacji wziętą, figurę agenta pogrzebowego; to, bądźjakbądź, cośkolwiek Lecz skończmy...

Kilka słów o odtwórcach ról: w „Podporach społeczeństwa“ wyborny jest p. Staszkowski, jako Barnick; obok niego p. p. Orliński i Pytlińska są bez zarzutu. Koniec 2-go aktu (wraz z p. Lipczyńskim) miał w tym wykonaniu linję i kolor szczerego rozmachu dramatycznego. W „Smoczem gnieździe“: p. Kotarbiński, jako Stadnicki, chwiejność postaci ratuje doskonałą maską i umiarem w oświetlaniu jaskrawizn — mistrzowskim. P. p. Janusz i Barszczewska grają i wyglądają stylowo. W „A conto“: wszyscy są na swojem miejscu. Wyróżnia się p. Neubelt dyskretnym komizmem.

Mieczysław Finkelstein Ziębowski.

KRONIKA.

Wszystkim czytelnikom, przyjaciołom i współpracownikom pisma serdeczne życzenia noworoczne składa

Redakcja.

— P. **Adolf Chybiński**, historyk muzyki, stały współpracownik naszego pisma, otrzymał na uniwersytecie w Monachjum stopień d-ra filozofji z działu umiejętności muzycznych na podstawie pracy p. t. „Historja dyrygowania od XV—XVIII w.“ P. Chybiński jest trzecim polakiem, który posiada doktorat muzyczny, a pierwszym, który ten stopień osiągnął w Niemczech. Nowo odznaczonego rodaka zaproszono na stałego referenta działu muzyki polskiej w encyklopedji muzycznej Dr. Riemanna.

— Prof. **St. Niewiadomski** zamierza ustąpić ze stanowiska referenta muzycznego lwowskiego „Słowa Polskiego“. Powody: nadwątlone zdrowie, brak uznania, oraz nieprzychylne stanowisko ze strony ogółu muzycznego.

— **Ludomir Różycki** ustąpił z zajmowanego stanowiska kapelmistrza opery w teatrze miejskim we Lwowie i objął dział krytyki muzycznej w nowo założonym „Dzienniku polskim“ (pod redakcją Mendelssohna).

— Premjera „Bolesława Śmiałego“ L. Różyckiego odbędzie się na scenie teatru lwowskiego 22 stycznia. Partję Bolesława śpiewać będzie p. Modest Męciński, Krysty — p. Irena Bohuss, zaś żony Bolesława — znana zaszczytnie śpiewaczka p. Stefanja Różycka, żona twórcy opery.

— **Dr. Zdzisław Jachimecki** został zamianowany dyrektorem konserwatorjum muz. w Krakowie.

— Przy **Tow. muz. w Włocławku** powstają kursy muzyczne.

— Na koncercie „Lutni“ częstochowskiej w dniu 8 z. m. występowali z wielkiem powodzeniem: panna M. Wróblewska oraz p. p. Starczewski, Dłutowski i Kobyliński.

— Staraniem „Lutni“ łódzkiej odbył się dnia 20 grudnia w jednej z sal koncertowych w Łodzi **konkurs chóralny**, do którego stanęło pięć chórów mieszanych: trzy łódzkie „Lira“ (69 osób) pod dyr. p. A. Grudzińskiego, „Harmonia“ (44 osoby) p. F. Krzyżanowskiego i „Arfa“ (86 osób) p. T. Joteyki, oraz dwa zamiejscowe: chór kościelny z Chojen (35 osób) i „Lutnia“ pabjanicka (47 osób). Sędziowie w osobach p. p.: A. Babickiege, H. Gebla, F. Halperna, A. Kuleszy, Ant. Michałowskiego, z dyrektorem miejscowej „Lutni“, p. Dworzaczkiem, na czele, oraz gośćmi z Warszawy p. p.: dyr. „Lutni“ P. Maszyńskim, kap. Filharmonji T. Godeckim i prezesem Sekcji muzyki zbiorowej F. Starczewskim, oraz dyr. Tow. Muzycznego w Piotrkowie p. A. Brandtem przyznali pierwszą nagrodę pod postacią żetonów dla dyrygenta i członków chóru „Lutni“ pabjanickiej pod kierunkiem p. Juljusza Prosnaka, drugą zaś — żeton dla dyrygenta i dyplom dla chóru, chórowi kościelnemu z Chojen pod kierunkiem p. K. Stępnowskiego. Pozostałym zespołom wyrażono podziękowanie za pracę.

— Z powodu przypadającej w r. b. 500 rocznicy założenia uniwersytetu w Lipsku, zwrócono się do Maxa Regera z propozycją napisania hymnu uroczystego na obchód jubileuszowy alma mater lipskiej.

— Projektowaną jest przebudowa gmachu opery w Dreznie kosztem 1,700,000 marek.

— Sezon operowy w Monte Carlo rozpoczyna się (pod dyrekcją Günsburga) 26 stycznia r. b. Pierwsze przedstawienie wy-

pełni „Pierścień Nibelungów“ z van Dyckiem, Szalapinem, Ackté i Litvinne w rolach tytułowych. W szeregu nowości operowych spotykamy „Rusałkę“ Dargomyskiego.

= Recital fortepianowy **Heleny Łopuskiej** w sali lipskiego Kaufhaus'u (11/XII) doznał ze strony publiczności i prasy nadzwyczaj gorącego przyjęcia. Był to zarazem pierwszy występ publiczny p. Łopuskiej zagranicą. Nie od rzeczy więc będzie przytoczyć głosy najpoważniejszych sędziów niemieckich, którzy jednogłośnie podkreślają talent debiutantki.

W. Sacks w „Leipziger Abendzeitung“ pisze: „Niezwykła, pełna kontrastów osobistość przemawia z tej młodej polki: demoniczny ogień i wschodnia omdlałość, świeża naiwność i dekadenckie czucie, męska siła i kobieca słabość — wszystko to jest w niej połączone. Ta artystka nie *gra* — ona *mówi* za pośrednictwem fortepianu. Czy mam mówić jeszcze o jej kolosalnej technice? Jeśli to młode dziewczę tak dalej rozwijać się będzie — zaliczoną będzie do najsławniejszych artystek.“

Müller, krytyk „Leipziger Zeitung“ tak charakteryzuje grę p. Łopuskiej: „Myśląco i treściwie — to jest właściwe wyrażenie dla gry p. Łopuskiej — myślaco w najszerszem tego słowa znaczeniu. Jej technika jest wspaniale rozwinięta, zwłaszcza posiada ona zadziwiająco lekki ruch ręki i równomiernie w obu rękach rozwinięte miękkie i elastyczne uderzenie. Przyjmowaną była owacyjnie.“

W „Leipziger Tageblatt“ czytamy: „Jako kompozytorka wystąpiła p. Łopuska z dwiema pięknemi impressjami, w których wykazała oryginalne pomysły i należytą znajomość instrumentu. Artystka umie wydobyć z fortepianu wszystkie jego wdzięczne tajemnice. Swobodną, zwycięską technikę wykazała już na początku w „Fantazji chromatycznej“ Bacha, a święciła zupełny tryumf w cudownie odczutej „Legendzie św. Franciszka“ Liszta. Zadziwiającą genjalność wykazała p. Łopuska w wykonaniu Chopina.“

Dr. Niemann, poważny sędzia krytyk, pisze w „Leipziger Neueste Nachrichten“: „Program od Bacha do Liszta i numer za numerem z coraz wytworniejszą sztuką wykonany. Jej technika jest delikatnie wyrzeźbioną, posiada perlistą lekkość i czystość w pasażach i niesłychanie subtelną zdolność cieniowania dźwięku. Artystka należy do pierwszego rzędu tych wytwornych pianistek, których właściwą sztukę poznaliśmy z Godowskim i jego szkołą.“

Program recitalu podaliśmy w ostatnim numerze „Mł. Muz.“, uzupełniły go naddatki, na które się złożyły kompozycje p. Ignacego Neumarka (warszawianina), ucznia Maxa Regera.

Plon literacki.

Jan Lorentowicz: **Młoda Polska.** *I. Nowości literackie, tom II, str. 137.*

Na niewielką książeczkę składają się artykuły krytyczne o Kasprowiczu, Langem i Miriamie (jako twórcy i jako wydawcy „Chimery“), drukowane już częściowo w „Nowej Gazecie.“ Charakterystyki Kasprowicza i Langego zadawalają naogół; co do niektórych szczegółów tych szkiców można się wprawdzie posprzeczać; trzeba jednak przyznać, że są wytworem umysłu, umiejącego wyciągać konsekwentne wnioski z subjektywnie postawionych przesłanek. Niepodobna tego powiedzieć o charakterystyce Miriama. Znajduję tu widoczne sprzeczności w poglądach autora na potęgę twórczą i źródła tej potęgi. Po przyznaniu, ze „*potęga* jest zawsze zależną od szczerości, szczerość zaś płynie z *uczucia*“, nie można przecież rozpisywać się o „*organowych tonach i niebosiężnych szczytach*“ poezji Miriama, gdy się o nim twierdzi, że „wzrusza czytelnika nie wytężonym *uczuciem*, ale czystą myślą.“ Postać Miriama wyszła karykaturalnie przerysowana. Autor, obsypując tego pisarza pocałunkami pochlebstw, przypisuje mu stanowisko w literaturze, na jakie bezwarunkowo nie zasłużył. Jedyną, istotną jego zasługą są tłumaczenia, zamieszczane w „Chimerze.“ Wszedł do literatury z frazesem „symbolizmu i czystej sztuki“ na ustach, a całą swą bardzo skromną twórczością dowiódł, że jest wyznawcą zakrzepłego w skostniałe formy parnasizmu, któremu przecież symboliści wypowiedzieli wojnę! Tak *życie* płata figle tym, którzy aktorską pozą chcą dominować w literaturze; co innego teorja czynu, co innego — czyn. Apoteoza Miriama razi tembarbardziej, że charakterystyki tej miary *poetów*, co Kasprowicz lub Lange, nie są bynajmniej panegirykami.

Cały tomik wskutek tego sprawia wrażenie jakiegoś fatalnego nieporozumienia.

A szkoda. Pisany barwnym, pierwszorzędnym stylem, zajmuje czytelnika do ostatniej kartki. Smutne, że nic nie może mu wrazić wiary w sprawiedliwość wygłoszonych w niem sądów. *M. F. Z.*

Jan St. Mar. **Don Juan Redivivus.** *Poemat cyniczny. Ozdobił Zygmunt Ryszard Kamiński. Nakładem Wacława Wiedigera Kraków. 1908.*

Po przeczytaniu wstępu, ujętego w sześć oddzielnych fragmentów, byłem przyjemnie zdziwiony: pana Mara znałem dotychczas, jako autora nikłych, słabiutkich wierszyków erotycznych, drukowanych w pisemkach brukowych, wierszyków, stojących głęboko pod poziomem przeciętnej, przyzwoitej literatury. Tymczasem w tym wstępie uderzył mnie umiar artystyczny nieco sztucznej, ale wykwintnej liryki. Szkoda, że nie podobna tego powiedzieć o całości. Miało to być zapewne cacko rokokowe o lekkiej, przezroczystej, ujmującej oko ornamentyce. Lecz autor dał nam tylko łatwo wierszowaną opowieść o pewnym *commis* donżuanie-poeciku. Styl jej i ujęcie — to styl i ujęcie „literatury“ świstków humorystycznych. Można ją porównać do pstrego, pozszywanego z kawałków, dywanika: w takim dywaniku znajdziesz niekiedy — i piękne kolorowy rysunek róży, który rzuci ci się w oczy, gdy słońce nań padnie; pozatem ginie w nieznośnem tle całości. Takim słońcem przy czytaniu książki pana Mara będzie wrażliwy na piękno smak czytelnika, który w szarym piasku taniego rymotwórczego frazesu odnajdzie fragmenty o zgoła odmiennej strukturze:

„Był mu posłusznym snów gobelin,
Który w postaci słów na welin
Przenosił szybko wartką ręką.
Rymu nie męczon był udręką,
Kojarzył więc bez zbytnich poceń
(O, wierszorobie, ty to oceń)
Rymy kunsztowne, pełne złoceń,
W emalję barwną przebogate,
W stylu Bizancjum strojne szatę.
Lub też budował smukły gotyk;
Przez kolorowe szyb witraże
Słońca padało na ołtarze,
Gdzie zamiast Biblji w oślej skórze
Zroszone ponsowiały róże,
A na niej cicho śnił erotyk...“

Lub takie miejsca szczerej liryki (choć nie wykute jeszcze w marmurze formy):

„...Tam w topieli
Słonecznych blasków na pościeli
Róż uśmiechnięta i rożana
Afrodis mu się ukazała,
Bogini miłosnego święta;
Źrenica jasna, rozbłyśnięta
Pogody odsłaniała głębie;
Nad nią śnieżyły się gołębie...
— O, ty miłosna, z pian poczęta —
Szeptał poeta drżącą wargą —
Umrzeć mi daj u twego łona,
Oto cię błagam łzawą skargą,
Niechaj skroń moja rozpalona,
Na twojem łonie ukojona,
Wytchnie! Niech śnieżne twe ramiona,
Jak słodkich tortur mocne kleszcze,
Śmiertelne zbudzą we mnie dreszcze!
Afrodis!...“

Reasumując wrażenia, powiem: oczekujemy od pana Mara nowej książki, która oby nam przyniosła dojrzałe dzieło talentu!

Wydanie „Don Juana“ wytworne, ilustracje p. Kamińskiego interesujące.

Miecz. F. Z.

Bibljografja.

Pierwszy kalendarz muzyczny. Nakładem księgarni Wendego wyszedł z druku pierwszy kalendarz muzyczny na rok 1909. Paląca potrzeba istnienia tego rodzaju informatora została poniekąd zaspokojoną. Mówię „poniekąd“, gdyż „Pierwszy Kalendarz" nie stanął jeszcze na wysokości swego zadania i jest właściwie zapowiedzią polskiego kalendarza muzycznego, z którym może się spotkamy w latach następnych. W każdym razie należy podkreślić zasługi księgarni za zapoczątkowanie wydawnictwa niezbędnego w życiu codziennem muzyków przewodnika. *Ch.*

Wspomnienia historyczne.

(Od 1 15 stycznia).

4 stycznia	1710	ur. się Pergolesi.
6	„	1807	ur. Erk.
8	„	1830	ur. się Hans von Bulow.
11	„	1737	um. Field.
13	„	1888	um. St Heller.
14	„	1851	um. Spontini.

Redaktor i Wydawca Roman Chojnacki.

Odbito czcionkami Warszawskiej Drukarni Estetycznej, Wielka 25.

Ogłoszenia.